

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

12. Jahrgang

September 1959

Heft 9

EIN GOLDENER ARMREIF IN FULDA

(Mit 3 Abbildungen)

Wer in P. E. Schramms großem Werk über „Herrschaftszeichen und Staatssymbolik“ die Abschnitte über Halsringe, Armreifen und Armillae (I. S. 145 ff., II. S. 535 ff.) nachliest, sieht sich vor einen beklagenswerten Kontrast gestellt zwischen der Fülle der literarischen Zeugnisse und der Spärlichkeit der noch erhaltenen Gegenstände. Für die karolingische Periode fehlen die Belege ganz, – ein Beispiel für die Seltenheit alles nicht-liturgischen, „profanen“ Schmuckes im abendländisch-christlichen Bereich bis zur Gotik hin.

Angesichts dieser Situation und des künstlerischen Ranges des zu behandelnden Objektes rechtfertigt sich auch ein ohne rechtes Ergebnis bleibender Hinweis auf einen zwar nicht neuentdeckten, auch nicht unveröffentlichten, dennoch vergessenen und kürzlich wiedergefundenen Gegenstand der mittelalterlichen Schmuckkunst.

1897 stieß man bei Reparaturarbeiten in der Krypta von St. Michael in Fulda auf einen Münzschatz von mehr als 2000 Pfennigen; dazu fanden sich ein Bruchstück eines gegossenen Silberbarrens und ein Armreif aus Goldblech (genaues Fundprotokoll im General-Vikariat in Fulda). Nach der Bearbeitung des Fundes durch das Berliner Münzkabinett wurde die Entdeckung von numismatischer Seite wenig später veröffentlicht, das Jahr 1114 als terminus post quem für die Vergrabung bestimmt, auch der Ring abgebildet, aber mißverständlich besprochen (J. Menadier, Der Münzschatz der St. Michaelskirche zu Fulda, in: Ztschr. f. Numismatik 22, 1900, S. 103 – 109; der Ring speziell S. 104 f. – Zu dem Münzfund R. Gaetgens, Das Geld- und Münzwesen der Abtei Fulda im Hochmittelalter, Fulda 1957; zum Ring die Notiz des Verfs. in: Wallraf-Richartz Jb. XIX, 1957, S. 197, Abb. 126, ohne Kenntnis des Originals). Während die Münzen in Berlin verblieben und offenbar das Schicksal der Sammlung im 2. Weltkrieg teilten, wurde der Armreif von der Stadt Fulda angekauft, um im Tresor der Stadtverwaltung sichere, freilich auch verborgene Aufbewahrung zu finden. (Abb. 1a – b).

Vielfacher Hilfe in Fulda – dem Hinweis von Herrn Dr. Hahn, dem Entgegenkommen von Herrn Stadtamtman Hammer, der Vermittlung von Herrn O. Schmitt

und den Neuaufnahmen von Herrn Pösel – ist es zu danken, wenn das bedeutende Objekt nun genauer bekannt gemacht werden kann.

Der Ring besteht aus einem größeren und einem kleineren Stück, ist aus reinem Gold und wiegt 54,5 Gramm. (Maße: Auß. Umfang 19,7 cm; inn. Umfang 16 cm; äuß. Durchmesser 6,4 cm; inn. Durchmesser 4,9 cm; Höhe 3,6 cm; Öffnung des Hauptteiles 4,2 cm). Ein kräftiges Grundblech ist auf seinem gewölbten Hauptteil von reichem Filigranwerk überzogen, an seinen flachen Rändern von zwei glatten Wülsten überwölbt. Diese Wülste sind hohl und an ihren Endigungen sorgfältig verschlossen. Filigrandrähte verbinden und verdecken die Berührungsstellen des Wulstbleches mit dem Grundblech. Das die beiden Ringteile verbindende Gelenk ist wie folgt konstruiert: an die Unterseite des kleineren Ringstückes ist ein dicker Streifen Goldblech so angelötet, daß eine hochkant vorragende Zunge in eine entsprechende Öffnung des größeren Ringteiles eingreift; an ihrer Oberkante ist die Zunge eingekerbt, so daß sie sich der Filigranranke mit kaum merklichem Unterschied angleicht. An die Öffnung im größeren Ringstück war unten eine Ose angelötet, oben war sie durch einen doppelt gewirnten Draht dem umgebenden Filigran angeglichen. Weiterhin war die Ose an der Innenseite des Ringes von einem scharf gedrehten Draht umlegt und durch Verlötung gesichert. Heute ist sie mitsamt umgebendem Draht und Blechunterlage abgerissen und hängt an der Zunge des kleineren Ringstückes, durch den alten Dübel gehalten. Da der Dübel nur von innen eingeführt werden konnte, ist die Funktion dieses Teiles als Gelenk erwiesen. Die deutlich sichtbare Verdrückung der beim Öffnen und Schließen des Ringes sich berührenden Filigranteile am Gelenk bezeugt die Benutzung über einen gewissen Zeitraum.

Der Verschuß geschah so, daß zwei Osen aus längsgeriefeltem Blech, die mit ihren flachgehämmerten Enden auf die Unterseite des kleineren Ringstückes gelötet sind, in zwei Kerben des größeren Ringstückes von der Breite des Wellenbandes eingreifen; durch die Einfügung eines Stiftes durch den oberen Blechwulst, die obere Ose, hinter dem Hauptblech durch die untere Ose in die (nicht durchgehende) Öffnung des unteren Wulstes wurde der Ring verschlossen. Der innen frei liegende Verschußstift und der in die innere Wölbung des Ringes vorragende Gelenkzapfen legen die Verwendung einer Leder- oder Stoffeinlage nahe. Der dann verbleibende Raum kann nur das schmale Gelenk einer Frau oder eines Kindes umschlossen haben.

Der Ring ist in gutem Zustand. Etwa in der Mitte des größeren Teiles hat offenbar ein kräftiger Schlag oder Druck das Blech nach innen verbogen und Risse auf den Wülsten und dem entsprechenden inneren Teil des Grundbleches hinterlassen. An mehreren Stellen sind die Ränder des Grund- und Wulstbleches aus ihren Filigranverkleidungen herausgeglitten. Leichtere Verbiegungen beeinträchtigen nur wenig seine unversehrt gebliebene Grundform. Der Filigranbelag hat kleinere Verluste erlitten – fehlende Rankenenden, auch Teile der Rhombenseiten –, die für den Gesamteindruck aber wichtig sind, da sie die ursprünglich gedrängte Dichte der sich aus 6 bis 9 einzelnen Drahtstücken zusammensetzenden Ranken auflockern und den

Grund in nicht beabsichtigter Weise hervortreten lassen. Ohne jeglichen Verlust scheint allein der Rhombus zu sein, der auf die Gelenkkerbe folgt, zusammen mit den links und rechts umgebenden Dreiecksfeldern. Auch die Granulationskügelchen in den Endschleifen der Ranken und das den Schnittpunkt der Rhombengliederung markierende Kügelchen sind hier erhalten.

Die Oberfläche des Ringes ist in dreifach lesbarer, sich gegenseitig durchdringender Weise gegliedert. Primär ist ohne Zweifel die neunfache Rhombengliederung mit der zentralen, mehrfach eingerollten Schleife, an der die vier Rankenschwünge der Ecken entlanggleiten. Man kann ferner die Schnittpunkte der Rhomben als Mittelpunkt ansehen, von denen aus die acht Ranken ausstrahlen, sich kreuzförmig gruppierend. Und es lassen sich schließlich die Rankenschwünge außer- und innerhalb der Rhombenseiten als Herzfigur oder Palmette sehen, die den Rhombenschnittpunkt vierfach umgeben. Die Rhombenzone ist zu den beiden Wülsten hin gleichsam abgefedert durch ein von zwei verschieden starken Filigrandrähten eingefasstes Wellenband.

Der künstlerische Reiz des Ringes besteht neben seiner kraftvollen Gesamtform und dem Wechselspiel seiner dekorativen Gliederung in dem von keinem Email, keiner Steinfassung, keiner Perle geschmälerten einzigartigen Reichtum des Filigrans. (Abb. 4). Es lassen sich unterscheiden:

1. Der locker (in heißem Zustand) gedrehte schmale Blechstreifen. Er erscheint in verschiedener Verwendung. An den äußeren Rändern des Ringes sind zunächst ein Draht über die Verbindungsstelle zwischen Grund- und Wulstblech und über diesen zur Sicherung und Verdeckung zwei weitere Drähte gelötet. Auf dem einen Rand sind diese beiden so nebeneinander gelegt, daß ihre Windungen parallel laufen, auf dem anderen Rand dagegen so, daß sie gegenläufig erscheinen und den Eindruck der Flechtung, eines Zopfes, erzeugen. Dieser doppelt gezwirnte Draht dient auch zur Rhombengliederung der Ringoberfläche.

2. Der aus einem etwas dickeren Blechstreifen schärfer gedrehte Filigrandraht, bei dem die einzelnen Windungen weniger deutlich sichtbar sind als bei 1. und der sich seiner Erscheinung nach dem echten Filigrandraht annähert. Er erscheint in drei verschiedenen Stärken: a) als Trennungslinie zwischen der Rhombenzone und dem Wellenband und als Hauptstamm der von den Rhombenschnittpunkten ausgehenden acht Rankenschwünge, b) an den beiden dünneren Abzweigungen des Rankenblattes und c) noch dünner, als kleinste Füllschleifen.

3. Der hochkant gestellte dünne Blechstreifen, der an seiner Oberkante mit der Feile eingekerbt ist. Er findet als Wellenranke zwischen Rhombenzone und glattem Wulst Verwendung.

4. Der „echte“ Filigrandraht mit deutlich sichtbarer Kerbe in der Mitte der einzelnen Perlen, am inneren Rand der glatten Wülste.

Rechnet man alle Variationen zusammen, so erscheinen nicht weniger als sieben verschiedene Filigran-Arten.

Für die Gesamtform des Ringes konnte kein verwandtes Gegenstück gefunden werden, angesichts der Seltenheit der Armreifen im karolingisch-ottonischen und byzantinischen Bereich nicht verwunderlich. Aber sowohl antike wie spätantike und frühbyzantinische, als auch islamische, russische, schließlich germanische Armbänder unterscheiden sich in grundsätzlicher Weise von dem Fuldaer Stück, indem sie reichen Steinbesatz, durchbrochenen oder niellierten Dekor zeigen, als glatter, gedrehter und spiralförmiger Reif erscheinen, in einem kräftigen Mittelstück oder in Tierköpfen endigen. Nur wenn man die Form des Ringes grundsätzlich als ein mit Ranken dekoriertes Band zwischen zwei rahmenden Wülsten ins Auge faßt, wird man sich an eine bekannte Gruppe spätantik-frühbyzantinischer Armbänder erinnern fühlen, die sich in Berlin, in New York, in London (R. Zahn, *Amtl. Berichte* 1913, Sp. 85 ff.; Dennison, *A Gold Treasure*, Taf. 51; Peirce/Tyler, *L'Art byzantin II*, Taf. 198 b u. c) und im Cabinet des Médailles (J. Heurgon, *Le Trésor de Ténès*, Taf. V, XXV ff.) erhalten haben. Beim letztgenannten Stück insbesondere ist die Gliederung des mittleren Bandes durch ein strenges Zickzack-Muster, zwischen dem sich eine Weinranke entfaltet, den Rhomben unseres Ringes vergleichbar. Gerade bei dieser äußeren Ähnlichkeit wird jedoch sofort das Mittelalterliche des Fuldaer Ringes deutlich. Auf dem Pariser Goldreifen bleibt die Zickzack-Gliederung zugleich der Stengel der Weinblätter und Trauben. Auf dem Fuldaer Ring dagegen ist die geometrische Gliederung funktional von den Ranken getrennt, ihnen übergeordnet. Diesem anderen Ornamentcharakter entspricht eine nicht minder verschiedene Organisation des Armbandes als Ganzem. Trotz des komplizierten Aufbaues bleibt bei dem spätantiken Stück durchweg das eigentliche Band der zentralen Vorderscheibe untergeordnet. Der Fuldaer Ring ist nicht nur rundum gleichmäßig gestaltet, sondern verliert durch die Wölbung des Hauptteiles jeden Band-Charakter und wird zu einer Art Architekturglied. Dieser Reif verbindet Hand und Arm wie ein Nodus Kelch und Fuß.

Darf man durch solche Beobachtungen allgemeiner Art einen antiken, auch spätantiken Ursprung des Ringes ausschließen, trotz des klassischen Adels der Proportionen und der Komposition, so ist durch das Jahr 1114 als terminus post quem für die Vergrabung die untere Grenze der Entstehung festgelegt. Dabei schließt das Vorkommen der detailliert ausgebildeten Filigranranke oder Palmette den gesamten germanischen Kunstkreis bis zum 11. Jahrhundert aus. Die wenigen, erst in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts im nordgermanischen Bereich begegnenden Metallarbeiten mit naturalistischer Filigranranke sind entweder Importstücke oder Zeugnisse karolingisch-ottonischen Einflusses. (In diesen Fragen durfte sich der Verfasser der liebenswürdigen Hilfsbereitschaft von Herrn Professor J. Werner erfreuen.) Filigran und Gesamterscheinung dieser Stücke erlauben ohnehin keinen Vergleich mit dem Fuldaer Ring.

Nach alledem wäre der Fuldaer Armreif auf seine Zugehörigkeit zu vier Werkkreisen zu untersuchen: zu den Goldschmiedearbeiten aus der Zeit Karls d. Kahlen, zu der vielfältig verzweigten ottonischen Metallkunst, dann zu frühromanischen Werken etwa Rogers von Helmarshausen und seines Umkreises, schließlich zu den

vereinzelten Goldschmiedearbeiten der mittelbyzantinischen Zeit und deren Einflußgebieten in Rußland und Italien.

Man wird sich dabei allein auf eine Betrachtung der technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten der Filigranverzierung stützen können, ein angesichts des spärlich erhaltenen Vergleichsmaterials und der sich über Jahrhunderte und Grenzen forterbenden Werkstatt-Tradition nur ein vorsichtiges Einkreisen erlaubendes Unternehmen.

Das einzige erhaltene karolingische Werk, das Filigranranken zur Belebung einer größeren Fläche verwendet, der Deckel des Psalters Karls d. Kahlen (Paris, Bibl. Nat. Lat. 1152; Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen I*, Nr. 40, Taf. XIX), läßt sich angesichts der Lockerkeit der symmetrisch gelegten Ranke, der technischen Unterschiede (so des typisch karolingischen Quersteges bei den Abzweigungen der Ranken) nicht mit dem Armreif vergleichen.

Man vergleiche das Filigran des Lindauer Buchdeckels (Central European Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, Taf. 2), der oberen Kapitelle des Arnulfziboriums, des Codex Aureus in München (Labarte, *Histoire des Arts Industriels I*, 1872, Taf. XXIX), des Mailänder Paliotto (Y. Hackenbroch, *Ital. Email des fr. Mittelalters*, Abb. 11), des Ardennenkreuzes in Nürnberg (Zschr. f. Kunstgesch. 1935, S. 210, Abb. 7), des Fuldaer Buchdeckels in Würzburg (theol. lat. fol. 65) um 900 (Goldschmidt, op. cit. I, Nr. 82, Taf. XXXIV), des Siegeskreuzes in Oviedo von 908 (H. Schlunk, in: *Art Bull.* 1950, Abb. 18), nirgends begegnet der gezwirnte, immer nur der geperlte oder gekerbte Filigrandraht, selten fehlt der Quersteg (wie etwa am Lindauer Deckel). Auch die im Karolingischen häufig erscheinende Aufgliederung größerer Flächen durch ein Rhomben-Muster reicht nicht für eine Datierung aus. Schließlich ist das Filigran so sehr farblichen, räumlichen und plastischen Werten des Edelsteindekors untergeordnet, daß sich von hier aus keine Vergleichsmöglichkeit mit dem Fuldaer Ring ergibt.

Dieser grundsätzliche Unterschied setzt den Reifen auch von weiten Bereichen der ottonischen Goldschmiedekunst ab, wie den Trierer und Essener Werken, dem Heinrichsportatile oder Reichskreuz. Erscheint in dieser Zeit Filigrandekor in reichem Maße, wie auf dem Willibrord-Reliquiar in Emmerich (P. Clemen, *KDM der Rheinprov., Kreis Rees*, Taf. 1), dem Essener Schwert (G. Humann, *Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen*, Taf. 11), dem Einband des Cod. lat. 4454 in München (W. Messerer, *Bamberger Domschatz*, Taf. 32 - 33), den Kreuzen und dem Tragaltar der Gertrudis des Welfenschatzes (Falke-Schmidt-Swarzenski, Taf. 7, 9, 14), so ist die Grundfläche immer nur weitläufig überspielt, es fehlt die flächenfüllende Kraft, die gedrängte Dichte des Filigrans unseres Reifens.

Allein der von K. H. Usener (*Kunstchronik* 1949, S. 248) wohl mit Recht „nicht nach der Mitte des 10. Jahrhunderts“ datierte Buchdeckel der Bayer. Staatsbibl. (Clm. 4451) zeigt eine verwandte Herrschaft des Filigrans innerhalb der Gesamtkomposition. Die Steine wirken wie Inseln in dem dicht gekräuselten, die Grundfläche verschattenden Schlingwerk der Ranken. Dieses ohne Zweifel verwandte stilistische Element steht

aber nicht minder offensichtlichen technischen Unterschieden gegenüber. Das Fili-gran des Münchener Deckels ist ein relativ dickes, hochkant gestelltes, sorgfältig gekerbtes Blech. Da das Blech ziemlich hoch ist, die Kerbung aber nur seinen oberen Rand erfaßt, entsteht der hier so charakteristische Eindruck der vor der dunklen Grundfläche schwebenden Ranken, gesteigert noch durch die blanken granulierten Kügelchen, die ihrerseits noch vor den Ranken zu schweben scheinen. Der Filigrandraht des Reifens ist nicht nur gezwirnt, sondern liegt fest und nahe auf der matt glänzenden Grundfläche auf, so daß schließlich doch, auch durch die fehlenden Querstege, ein anderer Eindruck als auf dem Münchener Deckel entsteht.

Solche Unterschiede darf man vielleicht noch durch zwei gewissermaßen statistische Beobachtungen ergänzen: auf keinem karolingischen oder ottonischen Goldschmiedewerk spielt der gezwirnte Draht in der Verwendung als naturalistische Ranke eine wichtige Rolle (seltene Beispiele wären der spätottonische Buchdeckel in Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, die Krone des Oswaldreliquiars). Schließlich konnte der für die Gesamterscheinung des Ringes so wichtige doppelte gezwirnte, zopfartige Draht des Rhombenmusters im 11. und 12. Jahrhundert in Deutschland und im Westen überhaupt nicht nachgewiesen werden. Dieses sich aus der Antike in die Völkerwanderungszeit, die karolingische Kunst (Engelskreuz in Oviedo, vgl. H. Schlunk, op. cit., S. 93 ff., Abb. 4 a, 20) forterbende Motiv begegnet „noch“ auf der Vorderseite des Andreastragaltars in Trier (H. Schnitzler, Rheinische Schatzkammer, Abb. 19), um dann im Westen offenbar nur noch im Bereich der Volkskunst weiterzuleben. Es begegnet auch nicht in dem durch E. Meyer (Pantheon 1944, S. 1 ff.) und H. Schnitzler (Forschungen zur Kunstgesch. und christl. Archäol. III, 1957, S. 382 ff.) geklärten Bereich der Helmarshausener und Hildesheimer Goldschmiedekunst des beginnenden 12. Jhs., die wir auch sonst aus dem näheren Umkreis des Fuldaer Ringes ausschließen möchten.

Dagegen hat zuletzt H. Schlunk (op. cit., S. 96 f., Anm. 36) bei der Besprechung des Engelskreuzes in Oviedo (dat. 808) auf das häufige Vorkommen des doppelt gezwirnten Drahtes in der frühbyzantinischen Kunst hingewiesen. Das Motiv scheint speziell zur Einfassung der Ränder – wie auf unserem Armreif – auch in der mittelbyzantinischen Kunst sehr verbreitet gewesen zu sein, wie die Michaelsikone in Venedig (A. Grabar, La Peinture byzantine, Abb. S. 186), das Kreuzreliquiar und der Buchdeckel des 10. Jhs. im Lawrakloster auf dem Berge Athos (Schlumberger, L'Épopée byzantine, Bd. 3, Taf. III, S. 420 f.), ein Kreuzreliquiar in Namur (ibid., Bd. 1, Abb. S. 193), das Kreuzreliquiar im Kölner Domschatz (A. Maciejczyk, in: Zschr. f. christl. Kunst 1913, Sp. 179 ff.; R. Rückert, in: Münchner Jahrb. d. bild. Kunst 1957, Abb. 8, S. 20), das Reliquienkreuz in Neapel (E. 11. Jh., Y. Hackenbroch, op. cit. Abb. 52) erweisen.

Haben wir es hier mit einem sowohl byzantinischen als auch karolingischen Motiv zu tun (Kreuz in Oviedo, Giebel des Arnulfziboriums), so weist der als Ranke verwendete gezwirnte Draht noch entschiedener auf Byzanz. Er begegnet in sehr ähnlicher Weise auf dem genannten Kölner Reliquiar, hier allerdings eher das typische

byzantinische gelappte Blatt formend als die Halbpalmette des Fuldaer Reifs. Diese aber findet sich auf dem byzantinischen Ohrgehänge des 10. Jhs. der Slg. Balachov (Kondakov, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, S. 341, Abb. 101 – 102) und auf dem byzantinisch-russischen Medaillon von Rjasan (A. 12. Jh., Kondakov, op. cit., S. 353 ff., Abb. 103 – 105; gute Abb. der genannten Objekte jetzt im Katalog der Staatl. Rüstkammer des Kreml. Moskau 1958, Abb. 123 – 124) und noch auf der Patene in Silos (E. Roulin, L'Ancien Trésor de l'Abbaye de Silos, 1901, Taf. IX). Dieser gedrehte, nicht der geperlte Draht dürfte auch, wenn die zur Verfügung stehenden Abbildungen nicht täuschen, auf der Limburger Staurothek vorkommen. Jedenfalls ist diesen Werken auch das Fehlen des Quersteges bei Rankenverzweigungen und das Vorkommen des granulierten Kügelchens gemeinsam (H. Schnitzler, Schatzkammer, Taf. 46). Die gezwirnte Filigranranke ist schließlich typisch für die italo-byzantinischen Kreuze des Welfenschatzes und in Velletri (Hackenbroch, op. cit.).

Der eingangs schon beschriebene Variationsreichtum des Filigrandekors an dem Fuldaer Armband schließlich findet seine Parallele wiederum nur auf byzantinischen Goldarbeiten. Die Michaelsikone in Venedig zeigt in höchster Vollendung das gleiche Repertoire wie der Armreif: den einfachen und doppelten locker gezwirnten Draht, der alle äußeren Rahmungen hier wie dort markiert, den regelrecht gedrechselten echten Filigrandraht, hier zur Begrenzung der Umrisse und Binnenzeichnung, dort zur Scheidung des Wulstes vom Mittelteil, und endlich die hauchdünne flächenfüllende Ranke mit den blanken granulierten Kugeln in den Endschleifen.

Erinnern wir uns des wenig erfolgreichen Bemühens, den Ring karolingisch-ottonischen Werken anzuschließen, so erhalten die beobachteten Zusammenhänge sehr konkreter Art mit der mittelbyzantinischen Goldschmiedekunst doch ein erhebliches Gewicht. Es nimmt auch nicht wunder, daß ein ebenfalls unter starkem byzantinischem Einfluß stehendes Werk wie die Pax von Chiavenna (gute Abb. in: Storia di Milano III, S. 464; zur Datierung: Y. Hackenbroch, op. cit., S. 9 ff.; die im Katalog der Ausstellung „Werdendes Abendland“, Essen, Nr. 438 vertretene Datierung des Mittelstückes und Lokalisierung ist leider unbegründet geblieben) dem Fuldaer Ring näher kommt als irgend ein karolingisches oder ottonisches Werk nördlich der Alpen. Man ist versucht, den stilistischen Ort des Fuldaer Filigrans in der Mitte zwischen byzantinischen und dem genannten italienischen Werk zu suchen: ohne die à-jour-artige, die Grundfläche negierende Dichte der „Pax“, aber mit der gleichen Beweglichkeit – und ohne das teppichhaft Ausgebreitete im byzantinischen Filigran, aber mit dessen Vielfalt, Zartheit und Flächigkeit. Sollte der Ring am Ende doch byzantinisch sein? Wir glauben die Frage verneinen zu müssen. Im Aufbau, der kräftigen Wölbung stellt sich ein plastischer Eigenwert dar, der durch das aufgelegte Filigranmuster nur eine schmückende Bereicherung erfährt, nicht aber konstituiert ist. Demgegenüber sammelt sich die Wirkungskraft byzantinischer Werke in ganz anderem Maße in der Oberfläche ihres Filigran- oder Emaildekors.

Dieser unbyzantinischen Grundform und Oberflächenerscheinung des Reifens entspricht auch ein veränderter Charakter der Ranke. Breitet sie sich auf östlichen

Werken gewebeartig über locker begrenzte Flächen aus, so eignet der Fuldaer Ranke eine ganz andere drängende Energie. Sie strahlt von den Rhombenschnittpunkten aus, rollt sich wie unter dem Zwang des Rahmengerüstes ein und verästelt sich in immer kleiner werdenden Kreisen.

In solcher Uminterpretation eines byzantinischen Formenbestandes offenbart sich ein Stilmerkmal, das Erscheinungen in anderen Bereichen der ottonischen Kunst verwandt ist. Bei aller Vorsicht möchten wir demnach den Armreifen aus Fulda der weiteren ottonischen Zeit, dem 10., kaum noch dem 11. Jahrhundert zuschreiben. Wo er entstanden sein mag, vermochten wir nicht über die Benennung als „deutsch“ oder „westlich“ hinaus zu klären.

Tilmann Buddensieg

W. R. VALENTINER MEMORIAL EXHIBITION.

Masterpieces of Art. North Carolina Museum of Art, Raleigh, 1959.

Im April-Mai dieses Jahres veranstaltete das Museum des Staates North Carolina in Raleigh eine Gedächtnis-Ausstellung für Dr. W. R. Valentiner an der Stätte, an der er zuletzt wirkte. Der große Katalog, der dank der Bemühungen von James B. Byrnes, dem gegenwärtigen Direktor, und mancher Freunde veröffentlicht werden konnte, ist ein wahres Erinnerungsbuch für den großen Gelehrten und Museumsmann geworden. Ausstellung und Katalog waren ursprünglich für Valentiners fünfzigjähriges Museumsjubiläum geplant worden, das er leider nicht mehr erlebte.

Der Katalog bringt, nach einer chronologischen Folge der wichtigsten Ereignisse in Valentiners Leben, als persönliche Einführung einen Abschnitt aus seinen ungedruckten Erinnerungen, umfassend die Jahre 1908 bis 1914, die ersten Jahre seiner Wirksamkeit in Amerika, in denen er neben seiner Konservatoren-Stellung am Metropolitan-Museum und der Neuordnung von dessen Kunstgewerbe- und Skulpturen-Abteilung die ersten Kontakte mit den damaligen großen Sammlern, den van Hoorn, Morgan, Widener, Johnson fand, über deren Eigenarten ein anderer Abdruck aus Valentiner's Erinnerungen in Art News kürzlich (April 1959) berichtete. Diese Erinnerungen vermitteln ein höchst lebendiges Bild jener Anfänge, aus denen die gegenwärtige ungeheure Sammeltätigkeit der Staaten hervorstieg.

Da natürlich nur ein verhältnismäßig beschränkter Teil von Valentiners Erwerbungen an den Museen in Detroit, Los Angeles und Raleigh gezeigt werden konnte und einige der berühmtesten Werke wie Jan van Eycks Hl. Hieronymus und Pieter Bruegels Bauertanz (Detroit) nicht erhältlich waren, so sind diese in einem Anhangsteil des Kataloges wiedergegeben, wie auch alle ausgestellten Werke voll abgebildet sind.

Von den ausgestellten Gemälden sind besonders die beiden farbenprächtigen Rubensbilder, „Geburt Christi“ und „Heilige Familie“ (Los Angeles), aus den Anfängen der Antwerpener Zeit unmittelbar nach Rückkehr von Italien, hervorzuheben, ferner van Dycks „Madonna mit Heiligen“ (Raleigh), Goyas Spätwerk der beiden Trinker, Grecos Hl. Andreas aus der Apostelfolge von Almadrones u. a. m. Frans Hals und Rembrandt, Valentiners geistige Lebensgefährten, waren mit 13 bzw. 8 Nummern

vertreten, alle aus amerikanischem Privatbesitz, und unter ihnen fand sich auch Valentiners letzte Erwerbung, das Bildnis der Maria van Uylenburg aus der Zeit um 1632, das er als ein völlig unbeschriebenes Werk vorigen Sommer bei Agnews in London fand und einem Sammler in Raleigh empfehlen konnte, der es dem Museum schenken wird. Eine weitere letzte Neuerwerbung des Raleigh Museums (aus dem Valentin Gedächtnis-Fond) ist der prächtige Evangelist Matthäus mit einem Engel in Halbfiguren, ein ebenfalls unbekanntes Werk.

Das Bestreben der Ausstellungsleitung ging dahin, neben den Erwerbungen, die Valentiners Museumsführung dokumentieren, nach Möglichkeit auch solche Meister zu zeigen, denen seine wissenschaftlich-literarischen Bestrebungen galten, und es war eine glückliche Idee, hier eine der bedeutendsten Wiederentdeckungen der letzten Jahre, Leonardos „Madonna mit der Waage“, vom Louvre anzufordern, die auch dank des generösen Entgegenkommens der Louvre-Direktion gesandt wurde. Unter den Skulpturen durften selbstverständlich Valentiners Lieblinge, Tino di Camaino und Giovanni Balducci, nicht fehlen; ein Madonnenrelief Donatellos in Stuck wurde von ihm selbst 1956 dem Museum in Raleigh geschenkt, und vier Bronzen des Benvenuto Cellini zeugen alle von seiner unermüdlichen Entdeckerfreude.

Daß Valentin mit seinem stets dem Fortschritt zugewandten Geist sich zeitlebens für moderne Kunst einsetzte, ist bekannt, ebenso, daß er es war, der die ersten Expressionisten schon in den zwanziger Jahren für ein amerikanisches Museum erwarb. Aber dieser Katalog bietet zum ersten Mal einen Überblick über die Vielseitigkeit seiner Interessen, die sich von Kokoschka und Beckmann über Klee, Kandinsky bis zu den allerjüngsten Malern wie Motherwell und Baziotes erstreckten und in der Skulptur ebenso von Lehmbruck und Marcks über Marini und John Flannagan bis zu Henry Moore, David Smith und Bertoja.

Für alle diejenigen, die Valentin kannten, wird der große Katalog ein teures Andenken bilden; denjenigen, die ihn nicht mehr kannten, vermittelt er die Vorstellung einer außerordentlich schöpferischen Persönlichkeit mit einer seltenen Mischung von „stillem“ Gelehrten und rastlos aktivem Museums-Leiter. Eine vollständige Bibliographie am Ende des Kataloges, nach Gegenständen geordnet, faßt dieses reiche und weitgestreckte Lebenswerk noch einmal zusammen.

Paul Wescher

REZENSIONEN

ZUR BAUKUNST DER ZISTERZIENSER IM 12. UND 13. JAHRHUNDERT

BARBARA REUTER, *Baugeschichte der Abtei Bronnbach*. Mit einer geschichtlichen Einführung von Alfred Gries. Würzburg 1958 (= Mainfränk. Hefte, 30). 114 S. u. 12 Tafeln, DM 4. - .

RUDOLF SCHNYDER, *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban*. (Berner Schriften zur Kunst, herausgegeben von H. R. Hahnloser, Bd. VIII). Bern, Benteli-Verlag, 1958. 166 S., 51 Abb. auf Tafeln und 197 nach Zeichnungen.

WOLFGANG WIEMER, *Die Baugeschichte und Bauhütte der Ebracher Abteikirche 1200 – 1285*. Kallmünz/Opf., Verlag Michael Lassleben, 1958. 85 S., 78 Fotos auf 24 Tafeln und 390 Zeichnungen auf 20 Tafeln.

Seit der Bearbeitung von *Bronnbach* im Inventar, durch Oechelhäuser 1896, hat hier die baugeschichtliche Forschung fast ein halbes Jahrhundert geruht; erst in den letzten Jahren sind von verschiedenen Seiten Beiträge gekommen, aus denen die vorliegende Würzburger Dissertation das Fazit zieht. Es ist unmöglich, ihre vielfältigen Ergebnisse auch nur zu referieren, wobei bautechnische und baugeschichtliche Beobachtungen, kunst- und stilgeschichtliche Einordnung, vor allem auch der eigenartigen Bauornamentik, Archivstudien, die hauptsächlich den Gebäuden und der Ausstattung des Barock gelten, festzuhalten sind. Hier sei nur auf das Wichtigste des Kirchenbaues verwiesen: eine Grabung (Reuter und Feldtkeller) hat den Grundriß der ursprünglich gestaffelten Querhauskapellen mit Apsiden zutage gefördert, deren Reduktion auf das Schema Fontenay R. einleuchtend mit einem Abtwechsel 1166 zusammenbringt; die ursprüngliche Dachanlage der 1157 – 1222 erbauten Kirche ist nach Feldtkellers Rekonstruktion noch einzigartiger als die Anlage des Innenraums: Folgen von quergestellten Satteldächern mit Giebeln über allen Bauteilen – das mutet wie eine Übertragung der Faltdächer von St. Gereon in Köln (Ost-Türme) ins Große an und ist stilistisch sicher so zu verstehen; wichtig ist auch der Nachweis der ursprünglichen farbigen Behandlung des Innenraums, rot mit weißen Fugen, die zugleich erweist, daß die Langhausgewölbe mit Sicherheit spätromanisch sind (und nicht etwa barock). – Für die Baugeschichte kommt R. zu sieben einleuchtend dargelegten Abschnitten, die z. T. anders als bei L. Schürenberg (in *Dehio-Gall IV*, 1943) abgegrenzt sind. Einige Punkte bleiben notwendig ungeklärt; immerhin erscheint mir nachträgliche Errichtung des Querschiffgewölbes unter bestehendem Dach nicht so ungewöhnlich, wie R. es annimmt. Andererseits mag mancher den unmittelbaren Rückschlüssen von noch so sorgfältig analysierten Kapitelltypen auf wirkliche Zusammenhänge skeptisch gegenüberstehen.

Das Ganze ist lebendig geschrieben, hätte aber einen besseren Abbildungsteil verdient, der wirklich eine Vorstellung vom künstlerischen Reichtum der Abtei gibt.

Seit Jos. Zemps Veröffentlichung (1898) waren die Ziersteine aus gebranntem Ton bekannt, die in der zweiten Hälfte des 13. Jh. in dem zwischen Aarau und Solothurn gelegenen Zisterzienserkloster *St. Urban* hergestellt wurden. Sie sind in der vorliegenden Berner Dissertation erneut mustergültig behandelt, wobei viele der von Zemp noch offengelassenen Fragen beantwortet werden, besonders in bezug auf Technik, Datierung, Verhältnis zur Architektur, Ornamentstil und Vorbilder. 50 verschiedene Formsteine (Stützen, Bögen, Profile etc.) zum Teil ungewöhnlicher Größe (bis zu 70 cm) sind auf 7 Tafeln zeichnerisch zusammengestellt; 115 verschiedene Ornamentplatten werden durch Katalog, Zeichnungen und zum Teil Fotos erfaßt; eine Karte zeigt ihre Verbreitung im Flußgebiet der Aare. Es gelingt Schnyder, für eine Reihe von Steinen infolge fortschreitender Beschädigung verschiedene Zustände der Holz-

modelle festzustellen und mittels einiger urkundlicher Daten zeitlich genauer zu fixieren. Er gelangt dadurch zu Datierungen, die zum Teil aufs Jahrfünft festgelegt sind.

„Romanisches Flechtband- und Palmettenornament herrschen seit Beginn der Produktion in den 50er Jahren vor, erst um 1280 gibt es ausgesprochen ‚gotische‘ Tier- und Pflanzendarstellung. Wenig später erlischt die Fabrikation.“

Die Arbeit gibt interessante Aufschlüsse über einen klösterlichen Werkstattbetrieb, über Ausschmückung von kirchlichen und profanen Bauten im späteren 13. Jh. und über die dinglichen Grundlagen der Stilbildung und -entwicklung. Sicher mit Recht arbeitet S. die landschaftliche Grundlage dieser Produktion heraus: Die Verwendung von Backstein in der späromanischen Baukunst am Oberrhein. Die Ornamentfliesen aus Freiburg und Schlettstadt, die er abbildet, könnten die Frage nahelegen, ob nicht gebrannte Tonfliesen hier und andernorts weiter verbreitet waren als es die genannten Beispiele zeigen, und ob sie nicht ebenfalls für die St. Urbaner Mönche anregend waren. (So sind z. B. bei A. Schmolls Grabungen in Wörschweiler Tonfliesen in Mengen gefunden worden, andere Beispiele finden sich in Speyer und Worms.) Übersehen sind zwei Ornamentsteine, die das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart aus Herrenalb im Schwarzwald erwarb (J. Baum, Backsteine aus St. Urban, in: Klosterbaukunst, Mainz 1951); wenn sich Baums Zuschreibung an die St. Urbaner Werkstatt bestätigt, ergäbe sich eine weitere Ausstrahlung bis zum nördlichen Oberrhein.

Leider ist die Klosterkirche von St. Urban einem Barockbau gewichen; auch sonst sind die Steine fast durchweg nicht mehr am ursprünglichen Ort. (Die Grundrißrekonstruktion der Klosterkirche, Tafel 9 A, ergibt einen Bau des Schemas Fontenay, ist aber anscheinend durch Einzeichnung eines Planschemas in den Barockgrundriß ohne Untersuchung der Fundamente entstanden. Sie entbehrt also der letzten Beweiskraft.)

Für die Baugeschichte von *Ebrach* ergeben die überzeugenden Forschungen Wiemers einige wichtige Korrekturen: das Langhaus der Michaelskapelle ist danach als Querhaus-Stirnkapelle begonnen, erst nachträglich zu einer gesonderten 1-schiffigen Kreuzkapelle ausgebaut und diese bereits 1207 geweiht worden. Der Chor ist in seiner heutigen Anlage erst in der 2. Bauphase geplant. Verfasser und Herausgeber deuten nur einige Konsequenzen an, die sich daraus weit über Ebrach hinaus ergeben (Maulbronn, Bamberg, Mitteldeutschland). Es ist auch hier nicht möglich, darauf einzugehen, doch muß auf die grundsätzliche und methodische Bedeutung von Wiemers bautechnischen Untersuchungen nachdrücklich hingewiesen werden. Er hat in Ebrach nicht weniger als 3600 Steinmetzzeichen aufgenommen, in Aufmessungen eingetragen und gruppiert; durch eine große Falttafel mit tabellarischer Übersicht und durch 11 Grund- und Aufrisse, in denen durch verschiedene Schraffur die Gruppen der Steinmetzzeichen in ihrer Verteilung dargestellt sind, weist er alle häufiger vorkommenden Steinmetzzeichen Joch für Joch nach und macht seine Folgerungen kontrollierbar. Er hat dabei 240 *verschiedene* Zeichen festgestellt, von denen $\frac{2}{3}$ jeweils

an 8 bis 70 Stellen vorkommen. Sie sind sämtlich auf 2 weiteren Falttafeln abgebildet. Auch die „Mauerführung“ (Quaderschichten und -verband) und die Versatztechnik (Wolf und Greifklaue) sind eingehend beobachtet und durch Zeichnungen dargestellt, die Bau- und Zierformen sind übersichtlich gruppiert und ebenfalls vollständig abgebildet: 79 Profile, 20 Fries- und Konsolformen, 10 Strebepfeilerformen, 47 Abbildungen mit Kapitellen und 12 mit Schlußsteinen. Neben der „zähen Akribie“, die sich aus diesen Zahlen ergibt – Oettinger rühmt sie mit Recht – ist die Vielschichtigkeit der bautechnischen Beobachtungen bemerkenswert; der Verfasser enthält sich dennoch einer Überbewertung, die erfahrungsgemäß bei so stark spezialisierten Forschungen droht. Für die Reihenfolge von Planungen und Ausführung sind auch sorgfältig Schriftquellen herangezogen, so daß die Ergebnisse ungewöhnlich gut gesichert erscheinen.

Die drei hier besprochenen Dissertationen, ihrem Gegenstand entsprechend von sehr verschiedener Zielsetzung, behandeln Zisterzienserbauten relativ später Entwicklungsstufe. Vorausgegangen waren zwei Monographien, ebenfalls Dissertationen, die Bauten einer früheren Stufe untersuchen: *Bonmont* von François Bucher und *Eberbach* von Hanno Hahn; beide wurden hier bereits angezeigt, die erstere von Renate Wagner-Rieger (1958, S. 128), die letztere von Karl Heinz Esser (1959, S. 97). Eine weitere Würdigung (zusammen mit Wiemer, Ebrach) gibt Edgar Lehmann in der Deutschen Literaturzeitung 1959. Da Esser und Lehmann – beide an mündliche Diskussionen anknüpfend – sich ausdrücklich mit meiner Besprechung Hahns (Zeitschrift für Kunstgeschichte 21, 1958, S. 193) auseinandersetzen, so benutze ich mit Dank die hier gebotene Gelegenheit, nochmals zu den wichtigsten Problemen Stellung zu nehmen.

Im wesentlichen einhellige Zustimmung fand Hahns Baugeschichte der Klosterkirche von Eberbach, soweit es um die Abgrenzung der beiden ersten Bauphasen geht. Strittig ist dagegen die Rekonstruktion des ersten Bauplanes. Hahn nimmt auf Grund weitausgreifender, die gesamte frühzisterziensische Baukunst Europas einbeziehender Untersuchungen an, Eberbach I habe nicht nur den Grundriß des Typus Fontenay gehabt, sondern auch dessen Raumanlage und Gewölbesystem bekommen sollen. Esser und Lehmann stimmen dem zu, der erstere zunächst unbedingt, wobei er sogar die zeichnerische Rekonstruktion abbildet (Mainzer Zeitschrift 53, 1958, S. 83), dann (Kunstchronik) mit wichtigen Änderungsvorschlägen für das Langhaus; der letztere vorsichtig abwägend, während ich, bei voller Anerkennung der bedeutenden wissenschaftlichen Leistung Hahns, die Beweisführung nicht für überzeugend hielt. Ich muß gestehen, daß auch Essers und Lehmanns Argumente mir nicht durchschlagend erscheinen, wobei freilich vorweg zuzugeben ist, daß es sich hier auf beiden Seiten um ein Abwägen sekundärer Indizien handelt, weil Bau I nicht weit genug gediehen ist, um sich aus dem Befund eindeutig rekonstruieren zu lassen. Immerhin spricht m. E. entscheidend gegen Hahns Annahme, daß *alle* Formen der Bauphase I rheinisch, nicht burgundisch sind. Man vergleiche den Außensockel (Wulst, Platte,



Abb. 1a und 1b Armreif. Fulda, Stadtverwaltung



Abb. 2a Jan van Eyck: Lebensbrunnen. Madrid, Prado

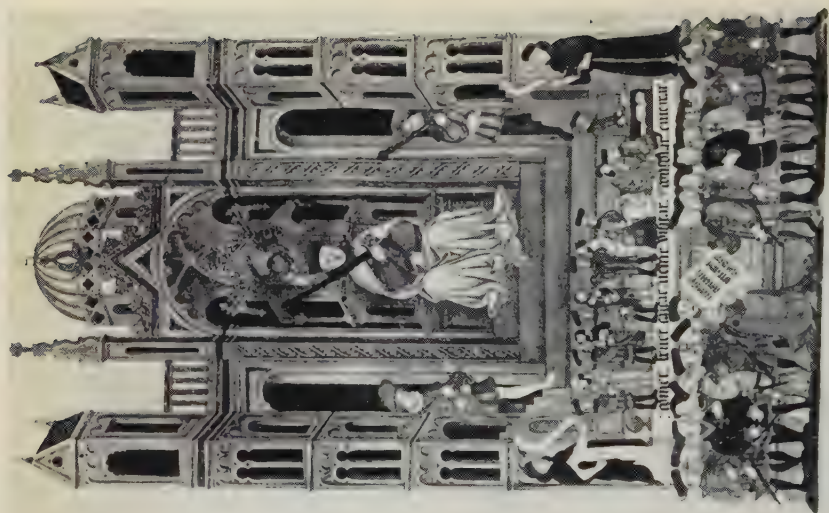


Abb. 2b Alba-Bibel. Madrid, Biblioteca Nacional



Abb. 3a Jan van Eyck: Lebensbrunnen (Ausschnitt)
Madrid, Prado



Abb. 3b Flämisch (?) um 1400: Vertreter des Alten
Bundes, Federzeichnung. Ehem. Lützscheria, Slg. Speck
von Sternburg



Abb. 4. Arztes (Auszchnitt), Felda, Stadtbibliothek

Schmiege): es ist ein am Oberrhein üblicher; die Außenlisenen: sie sind flach, wie alle rheinischen Lisenen vorher und nachher, und nicht strebepfeilerartig vorspringend wie alle burgundischen und verwandten; man vergleiche die Innengliederung: ausgesprochene Halbsäulen, der Wand verhaftet, wie durchweg die gleichzeitigen deutschen, nicht gliedhaft, dreiviertelrund vorspringend, wie in Fontenay; man vergleiche die Kapellenbögen: niedrig, schwer, rundbogig, mehr aus der Wand ausgeschnitten, ganz in der rheinischen Manier – dagegen die französischen Beispiele, spitzbogig schlank, strukturell gegliedert. Waren die Halbsäulen im Querhaus Teil einer Arkadenrahmung (über den Bögen der Ostkapellen), so ergäbe sich aus den Wandsäulen im Chor eine reine Blendgliederung, an der zwar die rechteckigen Felder (ohne Bögen) auffallen, aber doch durchaus möglich erscheinen. (Mit meinem Hinweis auf Limburg war nicht die Blendbogengliederung im Ostteil gemeint, sondern die Arkadenrahmung im Langhaus, wo Wellmann überzeugend Wandsäulen zwischen den Deckplatten der Säulen und den halbkreisförmigen Gesimskröpfen rekonstruiert – wichtig als Hinweis auf frühe Wandgliederung im oberrheinischen Gebiet.)

Will man die These Hahns aufrechterhalten, so muß man also schon für Plan I eine Ausführung annehmen, die weit vom Vorbild abweicht und ein Zwittergebilde hervorgebracht hätte. Solche Erscheinungen gibt es in der Architekturgeschichte (man mag an Bronnbach denken) – ob man sie bei einem Bau der Größe und der Qualität von Eberbach annehmen darf?

Noch eines erscheint mir wichtig: ich habe bereits angedeutet, daß die Parallelen keineswegs so klar sprechen, wie es Bucher, Hahn und Esser suggestiv darstellen. „Von den 27 mittlerweile bekannt gewordenen sicher zwischen 1135 und 1153 begonnenen Kirchen der Filiation von Clairvaux zeigten jeweils 7 entweder nachweislich oder wahrscheinlich oder unwahrscheinlich aber nicht unmöglich den Aufriß Clairvaux I/Fontenay, während die 6 übrigen sicher flachgedeckt waren“ (Esser, Kunstchronik 1959, S. 101). Die Chancen stünden danach also bestenfalls 14 : 13, aber Clairvaux selbst ist keineswegs gesichert! Auch diese Beweisführung ist also nicht zwingend.

Schließlich muß m. E. auch die Wölbungsfrage in Eberbach für die Beweisführung ausscheiden: gehören Teile der ausgeführten Mittelschiffwand noch zum Bau I, so ist zwar (wie Esser durch Vergleich der Mauerstärke gezeigt hat) Langhauswölbung sehr wahrscheinlich; dann fällt es schwer, bei schlanken rundbogigen Arkaden spitzbogige Quertonnen im Seitenschiff anzunehmen; ist andererseits die *gesamte* Mittelschiffwand erst in der 2. Bauperiode entstanden, so bleibt die Annahme von Flachdecken im Langhaus durchaus möglich, denn dann kennen wir ja die vorgesehene Mauerstärke nicht. (Sie kann geringer als im gewölbten Ostteil sein, wie es ja genug Beispiele für teilgewölbte Kirchen gibt.)

Esser stützt sich weitgehend auf seine eigene, im Zusammenhang mit seiner Ausgrabung in Himmerod entwickelte These, das Grundrißschema Fontenay stelle das von Bernhard von Clairvaux persönlich sanktionierte Bauschema dar, und erweitert diese auf Grund der Ausführungen Buchers und Hahns dahin, der gesamte Bau von

Fontenay sei gewissermaßen von Bernhard als Modell vorgeschrieben. Wenn die erstere These bisher in der Diskussion nicht so hervortrat, wie es ihr zukam, so liegt das wohl daran, daß die entscheidende Stelle der Grabung in Himmerod ergebnislos blieb. Esser konnte den östlichen Chorabschluß infolge völliger Zerstörung der Fundamente nur sekundär, und d. h. hier doch nicht voll beweiskräftig für so weittragende Schlüsse, erschließen. Inzwischen ist ihm aber ein Fund des Himmeroder Archivars, P. Ambrosius Schneider, O. Cist., zu Hilfe gekommen, eine Ansicht der Kirche vor Errichtung des Barockbaues. Sie zeigt den von Esser angenommenen Chorschluß. Damit schließt sich seine Beweiskette an einer wichtigen Stelle – für die Grundrißplanung. Diese trägt offenbar liturgischen Bedürfnissen ebenso Rechnung wie der Forderung nach puritanischer, fast zeitloser Einfachheit. Die von mir ausgesprochenen Zweifel an Hahns Hauptthese und besonders an ihrer Gültigkeit für die Raum- und Gewölbeanlage von Eberbach sind dadurch jedoch nicht erschüttert.

Die Auffassung des Systems Fontenay als eines „mittelmeerischen“ (1952 von mir vertreten, von R. Wagner-Rieger gegen Bucher verteidigt) ist auch von Lehmann stark betont und erstmals klar in den gesamten kunstgeschichtlich-kunstgeographischen Ablauf gestellt worden. Der Einbruch des „mittelmeerischen“ Systems von Fontenay in die ausschließlich basilikale Zone des „kerneuropäischen Raums“ ist in der Grenzlandschaft Burgund noch verständlich. Um einen ähnlichen völlig isolierten Fall weiter östlich am Rhein anzunehmen, dazu bedürfte es nach meiner Überzeugung einer festeren Handhabe, als sie die bisher bekannt gewordenen Fakten liefern.

Hans Erich Kubach

JOSUA BRUYN, *Van Eyck Problemen (De Levensbron – Het Werk van een Leerling van Jan van Eyck)*. Utrecht Kunsthistorisch Instituut 1957. 174 S., 60 Abb.

Als erste monographische Behandlung einer großangelegten frühniederländischen Komposition verdient Bruyns Studie gründliche Beachtung, wie immer man zu ihren Schlußfolgerungen stehen mag. Sie füllt eine empfindliche Lücke der jüngeren Eyckliteratur, auf die ich in den Besprechungen der Eyck-Monographie von Baldass und des Panofsky'schen Riesenwerkes (Burl. Mag. 1953 und 1956) bereits hingewiesen hatte. In diesen Publikationen ist das Problem des Madrider Lebensbrunnens nur flüchtig gestreift worden, offenbar weil weder Baldass noch Panofsky in der künstlerischen Erfindung des Bildes das geistige Eigentum der van Eycks zu sehen vermochten.

Die nun vorliegende ungemein detaillierte Untersuchung des Fragenkomplexes, der sich an das Pradobild (Abb. 2a) knüpft, scheint zunächst den beiden Eyckforschern darin, daß sie dieses in die Diskussion der zentralen Eyckfragen nicht einbezogen haben, im Grunde recht zu geben. Denn Bruyn glaubt erstens zeigen zu können, daß das seit dem Ende des 18. Jahrhunderts verloren geglaubte „Original“ des Madrider Lebensbrunnens in dem kürzlich von Oberlin College aus französischem Privatbesitz erworbenen Bild wieder zum Vorschein gekommen ist, sich jedoch bloß als eine spanische

Replik von ca. 1500 erweist; und zweitens, daß das Madrider Bild selbst keine Kopie, sondern eine originale Komposition ist, aber freilich nicht eine von Jan van Eyck, sondern eine, die ein flämischer Schüler in Spanien um 1455 gemalt hat. Damit würde also die Vermutung, daß wir in dem Madrider Lebensbrunnen eine Kopie eines von Jan van Eyck während seines portugiesisch-spanischen Aufenthaltes gemalten Bildes vor uns hätten, hinfällig, und wir wären wieder einmal um die Hoffnung ärmer, einen Blick in die vor dem Genter Altar liegende Entwicklung Jans, in seine Frühzeit, werfen zu können.

Daß das jetzt in Oberlin College befindliche Exemplar des Lebensbrunnens mit dem von Ponz in Palencia gesehenen Gemälde der „destruccion de la Sinagoga, y establecimiento de la ley de Gracia“ identisch ist, dürfte stimmen – trotz einiger Divergenzen mit der von Ponz gegebenen Beschreibung; daß ferner das Madrider Exemplar als eine Schenkung des kastilischen Königs Enrique IV an das Kloster el Parral in Segovia gekommen ist, hat Madrazo schon im Jahre 1875 wahrscheinlich gemacht. Ob aber die Komposition des Bildes gerade bei dieser Gelegenheit entstanden ist, mit anderen Worten, ob es sich bei dem Segovia-Prado Exemplar um eine Originalfassung handelt, dies ist damit noch nicht ausgemacht. Unter Hinweis auf die in Segovia traditionell gewesene Bezeichnung des Bildes als „ystoria de la Dedicacion de la Yglesia“ und auch aus anderen Gründen schlägt nun Bruyn vor, in dem Pradobild ein Denkmal zu sehen, das die (zwischen 1410 – 1412 erfolgte) Umwandlung der Synagoge von Segovia in eine Corpus Christi geweihte Kirche als Triumph der Kirche nach vorangegangener Disputation über das Thema der Eucharistie verewigen soll. Als geistiger Urheber, Autor des Bildprogramms, käme Alphonsus de Spina, Beichtvater des Königs Enrique IV, in Betracht, der in einem (allerdings erst 1461 vollendeten) eine nationale Inquisition gegen Juden, Sarazenen und Häretiker propagierenden Buche auch auf ein Hostienwunder zu sprechen kommt, das sich in Segovia zugetragen haben soll und auf das die auf dem Wasser des Lebensbrunnens treibenden Hostien möglicherweise anspielten. Um seine fürs erste gewiss recht einnehmende Hypothese zu erhärten, sucht B. alle diejenigen stilistischen Argumente zu entkräften, die für eine Frühdatierung, d. h. eine Ansetzung in der Zeit von Jans Spanienreise sprechen würden, gleichzeitig aber führt er den Nachweis, daß sich eine Reihe von Einzelmotiven aus dem Madrider Lebensbrunnen in gesicherten oder auch nur vermutlichen Spätwerken Jans wiederfinden. Damit seien diese Motive im Pradobild als Entlehnung eines Eycknachfolgers deklariert, denn die Alternative, die Spätwerke wiederholten tale quale Details eines verlorenen Frühwerkes, verbiete sich aus der Überlegung heraus, daß ein Künstler wie Jan van Eyck unmöglich sein eigener Plagiator gewesen sein könne.

Der kritische Leser wird sich des Eindruckes nicht erwehren können, daß hier eine vorgefaßte Idee – der Madrider Lebensbrunnen sei keine Kopie eines verlorengegangenen Originals, sondern gewissermaßen eine Originalschöpfung eines unoriginellen Künstlers – durch den Stilbefund unbedingt bestätigt zu werden hatte.

Einer solchen Beweisführung gegenüber wird es geboten sein, die Probe aufs Exempel zu machen und sich einmal genau zu überlegen, was eigentlich die Bruynsche These beinhaltet, bzw. zu welchen Folgerungen sie uns zwingt. Das Thema des Bildes, ein Streitgespräch zwischen Kirche und Synagoge, soll von Alphonsus de Spina ca. 1455 erfunden worden sein, um der Verherrlichung eines historischen Ereignisses zu dienen, nämlich der 40 Jahre früher vollzogenen Umwandlung der Synagoge von Segovia in eine Kirche. Als literarisches Motiv ist das religiöse Streitgespräch in Spanien vor dem 16. Jahrhundert nicht nachweisbar, obgleich gerade Spanien das Land ist, wo solche Disputationen, z. B. die berühmte von Tortosa, wirklich stattgefunden haben. Als bildliches Motiv ist es bisher nur aus dem niederrheinischen Kreis bekannt und zwar aus voreyckischen Fassungen (kölnische Kreuzigung, ehemals Aachen, jetzt Chicago, Museum; ikonographisch verwandt ist auch die Gruppe der debattierenden Juden des Kreuzigungsaltars von Warendorf aus dem Umkreis des Konrad von Soest). Die Kompositionsidee des Madrider Lebensbrunnens setzt die in diesen niederrheinischen Werken vertretene Bildtradition voraus. In dem Kölner Bild in Chicago treten die disputierenden Gruppen zu Füßen des Kreuzes einander gegenüber, der Kelch der Kirche fängt das Blut aus Christi Seitenwunde auf, die die Quelle des wahren Lebens ist. In Madrid ist die Disputation mit der symbolischen Form des Fons Vitae vereinigt, deren Ursprung in einer Vision der Apokalypse liegt und deren bildliche Ausprägung eine Variante des ikonographischen Konzepts der Genter Lammanbetung darstellt. Über diese doppelte Wurzel der Madrider Komposition kann kein Zweifel bestehen, wobei noch zu bemerken ist, daß es Konfrontierungen von Kirche und Synagoge zu Seiten des Lebensbrunnens vereinzelt schon früher gegeben hat, in ihnen die Gegenspieler jedoch als Personifikationen zu sehen waren. Man wird auch wohl kaum in der Annahme fehlgehen, daß der Bildaufbau in Anlehnung an die Mise-en-scène des zeitgenössischen religiösen Theaters entstanden ist und eine Art „tableau vivant“ vorstellt (Parallelbeispiel das den Genter Altar paraphrasierende „tableau vivant“ beim Einzug Philipps des Guten in Gent 1458). Somit weist die Analyse der bildlichen Tradition eindeutig nach dem Norden, aus dem der Maler des Lebensbrunnens gekommen sein muß. Dann ist es aber nicht recht verständlich, was eigentlich Alphonsus de Spina, der angebliche Spiritus Rector des Gemäldes zu dessen „Programm“ beigetragen haben sollte (auch die auf dem Wasser des Lebensbrunnens treibenden Hostien kommen, wie schon Panofsky bemerkte, bereits auf einer ca. 1380 zu datierenden Trierer Miniatur vor, sind demnach ebenfalls ein nordisches Motiv).

Nicht leichter fällt es sich vorzustellen, daß ein Schüler Jan van Eycks, in Spanien vor die Aufgabe gestellt, dem Thema des religiösen Streitgespräches bildliche Form zu geben, auf eine deutsche oder auch flämische, jedenfalls aber voreyckische Darstellung zurückgegriffen und von ihr – wie die unzweifelhaft dem 14. Jahrhundert noch nahestehende Lützschen-Zeichnung klar beweist – eine ganz ansehnliche Partie fast wörtlich übernommen hat (Abb. 3a und b). Welch merkwürdiger Zufall,

daß derselbe Künstler für einige der knieenden Figuren der Ecclesiaseite früh-eyckische Porträts mit Kostümen von ca. 1420 als Vorbilder benutzt haben soll! In dem Musterbuch, das dieser Eklektiker auf die Reise mitgenommen hat, muß ja ein ganz unglaublich reiches Repertoire vor-, früh- und späteyckischer Bilder und Typen vereinigt gewesen sein! Hypothesen, die einen ganzen Apparat von Hilfhypothesen zu ihrer Stützung nötig haben, sind nicht gerade geeignet, Vertrauen einzuflößen.

Es gibt aber noch ein paar konkrete Fakten, die mit Bruyns Ansichten schwer in Einklang zu bringen sind. Die Dedikationsminiatur der 1430 entstandenen Bibel des Herzogs von Alba (repr. u. a. in Bordona, Spanische Buchmalerei II, 112) sowie ein zweites Bild derselben Handschrift, die Darstellung von Salomons Tempel, zeigen ein in mehreren Etagen sich erhebendes Schaugerüst, das eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bühnenartigen Aufbau des Lebensbrunnens besitzt. Vergleichbar ist besonders, wie in der Dedikationsminiatur (Abb. 2b) die Figuren in drei übereinandergestapelten Etagen angeordnet sind, vielleicht auch, daß in einer Nische von Salomons Tempel ein Engelskonzert mit beinahe denselben Instrumenten gespielt wird wie in der Mittelzone des Lebensbrunnens, wobei der Fliesenboden dieser Nische ein Muster zeigt, das dem der Fliesen auf der Vorderbühne des Pradobildes nahesteht. Soviel ich sehe, haben diese illustrativ, d. h. als Lokalangaben nicht eben besonders sinnvollen Bildarchitekturen keine Vorläufer in der spanischen Buchmalerei. Sind sie etwa der Monumentalmalerei entlehnt, sollte man in ihnen ein „Echo“ der „Theater“-Architektur des Lebensbrunnens erblicken dürfen? Dies würde bedeuten, daß für das Original des Lebensbrunnens ein Terminus ante von 1430 gewonnen wäre, was seinerseits die Vermutung, daß dies von Jan in Spanien 1428 gemalt worden sei, zur Gewißheit erheben würde.

Zwei andere Gegenargumente gegen die These des Bruynschen Buches hat uns der Verfasser selbst in die Hand gegeben. Im Bilde des Lebensbrunnens sind Thorarolle und Spruchbänder der vom Archisynagogus geführten Judengruppe mit hebräischen Buchstaben bedeckt. Bruyn zufolge ergeben nun die im Madrider Exemplar sichtbaren Aufschriften keinen Sinn, d. h. sie versuchen dem des Hebräischen Unkundigen hebräische Schriftzüge vorzutauschen. Dahingegen sind die hebräischen Aufschriften des Oberlin-Exemplars – eines Bildes, das doch angeblich das Madrider „Original“ kopiert hat – wirklich lesbar und enthalten Zitate aus Psalmen, die auf den Darstellungsgegenstand direkten Bezug haben. Es sind Stellen, die in der christlichen Exegese als Prophezeiung der Eucharistie gedeutet werden. Das macht den Vorgang im Bilde recht eigentlich erst verständlich: als die Juden in ihrem eigenen Texte es schwarz auf weiß bewiesen bekommen, daß sie im Unrecht sind, erfaßt die einen Bestürzung, die anderen ohnmächtige Wut. So muß schon die in der Lützschen Zeichnung überlieferte vor-eyckische Version die Szene aufgefaßt haben. Ist es denkbar, daß erst der Maler der Oberlin Kopie (oder gar deren Restaurator) den glänzenden Einfall gehabt hat, die passenden Aufschriften einzufügen, und durch diese Ergänzung die Abschrift ungleich sinnfälliger gemacht hat als die Urschrift? Oder ist

der Schluß nicht näherliegend, daß der spanische Kopist nicht das Madrider Exemplar abgemalt hat, sondern ein anderes, auf dessen Spruchbändern die die ganze Handlung erklärenden Zitate schon geschrieben standen?

Und endlich Bruyns Hauptkriterium für die Spätdatierung des Lebensbrunnens, bzw. seine Eliminierung aus dem Eyckschen Oeuvre. Es ist dem Verfasser gelungen, dieselben Fliesenmuster, die man auf dem Fußboden des obersten Stockwerkes im Lebensbrunnen wahrnehmen kann, in dem Bilde der Madonna des Karthäusers Jan Vos, einem 1441 anzusetzenden Werke Jan van Eycks, wiederzuentdecken. Für ihn ein absoluter Beweis, daß die Komposition des Lebensbrunnens nicht vor 1441 entstanden sein kann. Wie Bruyn selbst betont, sind diese Fliesen ganz deutlich Keramiken des spanischen Typs, den man Azulejos nennt. Der „Meister des Lebensbrunnens“, wie der Verfasser seinen Eyckschüler nennt, hätte somit höchst passender Weise dieses „spanische“ Motiv Jans in einem auf spanischem Boden entstandenen Werk wiederverwendet! Wohl ein schönes Beispiel des Satzes: Eulen nach Athen tragen.

Es geht natürlich nicht darum, ob diese oder jene Teilfrage richtig beantwortet worden ist. Bruyns Studie ist voll ausgezeichneter, wertvoller Einzelbeobachtungen; der Nutzen, den die Kunstgeschichte davon ziehen kann, wird davon abhängen, ob es gelingt, sie einem plausiblen Gesamtbilde der Stilentwicklung einzuordnen. Einem Bilde, in dem bestimmte stilistische Phänomene nur in einem ganz bestimmten geschichtlichen Augenblick möglich sind und die Ordnung nicht beliebig mit Hilfe der bequemen Idee des Archaisierens umgestoßen werden kann. Otto Pächt

LAURIN LUCHNER, *Denkmal eines Renaissancefürsten*. Versuch einer Rekonstruktion des Ambraser Museums von 1583. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Museum, Wien. Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1958. 144 S., 58 Abb.

Der Untertitel würde genauer lauten müssen: Versuch einer Rekonstruktion der Ambraser Waffensammlung. Dieses „Armamentarium“ war allerdings der zentrale Bestand, und so mag ja auch der so starke und bedeutende Teil für das Ganze gesetzt werden.

Der Verfasser ist der wissenschaftliche Sachwalter der noch oder wieder in Ambras befindlichen Sammlungen, also ein Kenner der Örtlichkeit und folglich auch wie kein anderer dazu befugt, an die ja nur in engster Fühlung mit den Räumen des Ferdinandeischen „Museums“ lösbaren Fragen der einstigen Aufstellung der Armamenta heranzugehen: „eine der größten Musealunternehmungen eines einzelnen wenigstens auf dem Papier so weit als möglich wiederherzustellen, um über jede Mutmaßung hinaus eine bis ins Detail gehende Tatsächlichkeit aufzuzeigen.“ Von den 5 Sälen, „Rüstkammern“, sind 4 erhalten, und die reichlich vorhandenen Inventarien stellen so viel brauchbare Standortangaben zur Verfügung, daß sich die Räume mit den zudem ja auch größtenteils erhaltenen Gegenständen wieder in der Ordnung füllen lassen, in der sie einmal mit ihnen gefüllt waren.

Es ist nun wohl nicht allzu wichtig, zu wissen, wo der oder jener Harnisch einmal seinen Platz hatte, doch jedenfalls wichtig zu wissen, nach welchen Grundsätzen der

große Sammler, Erzherzog Ferdinand, seine Sammlung „gestellt“ hat. Diese Sammlung war schon ein rechtes Museum, eine die private Sphäre des Besitzers überschreitende Schausammlung, die, nach seinen eigenen Worten, „nicht nur seine und der Seinigen Augen belustigen“ sollte.

Der Verfasser baut nun eine der 5 Rüstkammern nach der anderen wieder auf, und wenn er auch nicht in jedem Punkte Klarheit schaffen kann, so darf man doch sagen, daß ihm die Rekonstruktion nicht nur im großen und ganzen, sondern auch, sehr weitgehend, im kleinen und einzelnen gelungen ist. Bei der Identifizierung der in den Inventarien vermerkten Gegenstände mit den erhaltenen leisteten ihm die Berufensten, Bruno Thomas und Ortwin Gamber, den unentbehrlichen Beistand.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Ergebnisse der geleisteten Arbeit, eines scharfsinnigen kombinatorischen Ermittlungsverfahrens, auch nur annähernd zu rekapitulieren. Einige Angaben über die wesentlichen Inhalte der 5 Rüstkammern müssen genügen. Die erste war noch (es beleuchtet die geschichtliche Situation dieses, in mehr als einer Hinsicht, „pragmatischen“ Museums) eine Rüstkammer eigentlichen Sinnes: besetzt mit den noch nicht außer Dienst gestellten Armaturen, Turnierzeugen (auf deren gelegentliche Dienstleistung auch die im Saale befindlichen „Anlegestühle“ hinweisen), wenn auch mit einigen älteren, „altfränkischen“ Einschlüssen. Auf diese den Rundgang eröffnende, großenteils noch praktikable Rüstkammer folgt die nun schon fast ganz der Historie gewidmete zweite, ausgezeichnet durch eine monumentale Vierergruppe geharnischter Reiter (Alexander Farnese, Charles IX, „Romanische Rüstung“, Jakob Fugger), mehrere Harnische Erzherzog Sigmunds und Kaiser Maximilians (und den seines Turniergegners Claude de Vaudrey), eine Reihe von Kinderharnischen (König Philipps I. von Spanien, Karls V., der Söhne des Erzherzogs, Andreas und Karl) und – daß das so hochgeschätzte Absonderliche, Kuriose, vertreten schon durch das auch auffällig genug postierte „Pferd, das den großen Sprung getan“, noch einmal, und nun auch geharnischt, zu seinen Rechten komme – der „Riese von Trient“ und der Zwerg Thomerle. Die dritte Rüstkammer vereinigt, in einer Art Denkmalsetzung, die persönlichen Harnische des Erzherzogs. Man begreift: die im Museum dargestellte Geschichte ist eine vom eigenen Standort aus erlebte, auf diesen Standort bezogene, und sie bezieht auch schon diesen Standort als einen ihr zugehörigen in sich ein. Und nun der Hauptsaal, die „Heldenrüstkammer“ schlechthin, der auch (insonderheit) die berühmte, vom Erzherzog veranlaßte (nicht mehr erlebte) Veröffentlichung Schrenck-Notzings gewidmet ist. In 10 „Kästen“, (die sich – älteste Museumsvitrinen! – erhalten haben) reihen sich wandentlang 5 Kaiser und 5 Könige, in anderen, „langen“ Kästen (in Zeilen quer zur Raumachse) und frei an der Wand über den Kaisern und Königen präsentiert sich die „heroische Gesellschaft“ der Fürsten und Kriegsmänner. Das ist die großartige Mitte der Ambraser Sammlung. Es folgt noch, als Beschluß, inhaltlich schon in die benachbarte Kunst- und Wunderkammer hinüberführend, ein kleinerer Raum, das „Türkenkämmerl“, mit einem Sammelsurium östlicher (ungarischer, moskowitischer, türkischer, indianischer) Waffen oder Waffenkuriosa.

Dieses grobe Resümee gibt keinen Begriff von den Besonderheiten und Besonderlichkeiten der Aufstellung, die der Verfasser mit dem einlässlichsten Bedacht auf alle musealen Umstände untersucht. Die zusammenfassenden Abschnitte „Die Musealbehelfe“ (S. 106 ff.) und „Gesamtidee und Aufstellungsprinzipien“ (S. 111 ff.) lassen die Ergebnisse der geleisteten Klein- und Feinarbeit überblicken – ein um so erwünschteres Fazit, als die geduldig fleißige Bewältigung der vielen, sehr vielen Einzeltatsachen ja doch nur die Sache verhältnismäßig Weniger sein kann. Dankenswert auch der Abdruck des bisher noch unbekannten Inventars von 1603 und die Beigabe eines Anhanges von 58 Abbildungen, die die Ausführungen instruktiv anschaulich unterstützen.

Das Werk Luchners spricht in erster Linie den Waffenhistoriker an, der sich seiner mit hohem Gewinn bedienen wird. Indessen greift seine Bedeutung doch über den engen Kreis der historischen Waffenkunde hinaus. Jeder museologisch Interessierte wird von diesem erhellenden Beitrag zur Frühgeschichte der Museen Gebrauch machen und dem Verfasser für seine gründliche Arbeit Dank wissen.

Alexander von Reitzenstein

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Baltimore

Age of Elegance: The Rococo and its Effect. Ausst. The Baltimore Museum of Art 25. 4. – 14. 6. 1959. Vorw. v. A. D. Breeskin, Beitr. v. G. Boas u. J. D. Breckenridge. Baltimore 1959. 91 S. m. 95 Abb., 1 Taf.

Bern

Japanische Zen-Malerei. Tuschmalerei der Zen-Buddhisten aus dem 17. – 19. Jahrhundert. Ausst. Kunstmuseum 3. 6. – Ende Juli 1959. Vorw. v. H. Wagner, Einf. v. H. Brasch, Beitr. v. K. Brasch. O. O. J. 41 S., 20 S. Taf.

Cambridge

Fitzwilliam Museum: Catalogue of the G. E. Beddington Collection of Colour-Prints. Vorw. v. C. Winter, Einf. v. S. W. Grose. Cambridge 1959. 32 S.
17th Century Italian Drawings. Ausst. Fitzwilliam Museum 18. 6. – 16. 8. 1959. (Vervielfältigtes Manuskript) 36 S.

Cape Town

The Sir Joseph Robinson Collection, lent by the Princess Labia. Ausst. National-Gallery of South Africa. Vorw. v. J. Paris, Beitr. v. L. S. le Roux. Cape Town 1959. 20 S.

Select and summary guide to the Permanent Collection excluding Prints and Drawings. National Gallery of South Africa, Cape Town 1958. 42 Bl., 16 S. Taf.

Düsseldorf

Jean Fautrier. Ausst. Galerie 22. Hrsg. im März 1959. Beitr. v. A. Schulze-Vellinghausen u. J. Fautrier. Düsseldorf 1959. 6 Bl. m. 9 Abb. u. 1 Farbtaf.

Serge Poliakoff. Ausst. Kunsthalle 14. 11. – 14. 12. 1958. Hrsg. v. Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen, Kat. Bearbeitg. v. K. H. Hering u. E. Rathke, Einf. v. E. Rathke. Düsseldorf o. J. 5 Bl., 8 S. Schwarzweiß- u. 3 S. Farbtaf.

E. W. Nay. Ausst. Kunsthalle 9. 1. – 15. 2. 1959. Hrsg. v. Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen. Kat. Bearbtg. v. K. H. Hering u. E. Rathke, Einf. v. E. Rathke. Düsseldorf o. J. 7 Bl., 16 S. Schwarzweiß- u. 8 S. Farbtaf.

Görlitz

Werner Scheffel. Zeichnungen, Monotypien. Ausst. Städt. Kunstsammlungen 29. 3. – 10. 5. 1959. Einf. v. E.-H. Lempert. O. O. o. J. 8 Bl. m. 12 Abb.

Greifswald

Helmut Maletzke. Malerei und Grafik. Ausst. Museum der Stadt Greifswald 1. 3. – 5. 4. 1959. Einf. v. H. Maletzke. Greifswald o. J. 24 S. m. 10 Abb.

Karl-Marx-Stadt (Chemnitz)

Richard Scheibe 80 Jahre alt. Ausst. Museum am Theaterplatz 19. 4. – 14. 6. 1959. Vorw. v. W. Leopold, Einf. v. K. Brix. Hrsg. v. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt. Karl-Marx-Stadt 1959. 10 Bl. m. 8 Abb.

Kopenhagen

Paul Klee. Ausst. Statens Museum for Kunst 18. 1. – 15. 2. 1959. Vorw. v. J. Rubow, Beitr. v. M. Huggler u. P. Klee, Kat. Bearbeitg. v. L. R. Boyesen. O. O. o. J. 22 Bl. m. 10 Zeichnungen, 7 S. Farbtaf., 22 S., Schwarzweiß-Abb.

Leverkusen

Denise René expose. Ausst. Städt. Museum Schloß Morsbroich 20. 3. – 10. 5. 1959. Beitr. v. M. Seuphor. Opladen o. J. 4 Bl., 12 S. Abb.

Ljubljana

Ivan Napotnik 1888 – 1958. Ausst. Narodna Galerija 1959. Kat. Bearbeitung v. K. Dobida. Ljubljana 1959. 23 Bl. m. 4 Abb., 31 S. Taf.

London

Eugène Boudin 1824 – 1898. Retrospective Exhibition in aid of The Artists' General Benevolent Institution Marlborough Fine Art Limited. Beitr. v. W. R. Sickert u. W. Gaunt. Birmingham o. J. 44 S. m. 37 Abb. November-Dezember 1958.

München

Emilio Greco. Ausst. Städtische Galerie in Verbindung m. d. Italienischen Kulturinstitut München 16. 1. – 15. 2. 1959. Vorw. v. H. K. Röthel, Einf. v. B. Degenhart. München o. J. 16 Bl. m. 22 Abb. Alexej von Jawlensky 1864 – 1941. Ausst. Städtische Galerie 13. 3. – 3. 5. 1959. Einf. v. C. Weiler. 12 Bl. m. 10 Abb. u. 3 Farbtaf.

Paris

Elie Lascaux, peintures 1921 – 1959. Ausst. Galerie Louise Leiris 13. 3. – 11. 4. 1959. Beitr. v. R. Queneau. Paris 1959. Cat. No. 9, Série A. 4 Bl., 38 S. Schwarzweiß- u. 4 Farb-Abb.

Regensburg

Xaver Fuhr. Gemälde, Aquarelle 1928 – 1958. Ausst. Museum der Stadt Regensburg 15. 3. bis Ende April 1959. Vorw. v. W. Boll. Regensburg o. J. 4 Bl., 12 S. Taf.

Stockholm

Fem Sekler Fransk Konst. Miniaturer, Malningar, Teckningar 1400 – 1900. Ausst. Nationalmuseum 15. 8. – 9. 11. 1958. Kat.-Nr. 247. Vorw. v. C. Nordenfalk, Kat.-Bearbeitg. v. P. Grate u. P. Bjurström. Stockholm 1958. Textband: 203 S. m. 1 Plan. Bilderband: 61 S. Taf.

Le Corbusier. Arkitektur, Malningar, Skulpturer, Gobelänger, Teckningar. Ausst. Moderna Museet 1958. Ausst.-Kat. Nr. 2. Vorw. v. C. Nordenfalk u. E. Borg, Einl. v. H. Ahlberg, Beitr. v. G. Johanson u. Le Corbusier. Stockholm 1958. 68 S. m. 27 Abb.

Möbler, Mattor, Tygtryck. Nationalmuseum Ausst.-Kat. Nr. 248. Beitr. v. M. Lindgren-Fridell. Stockholm 1958. 12 Bl. m. 16 Abb.

The Museum of National Antiquities. Statens Historiska Museum. Ill. Führer. Hrsg. v. C.-A. Moberg. Stockholm 1957. 58 S. m. 25 Abb. u. 2 Kartenskizzen.

Stuttgart

Alt - Ludwigsburger Porzellan. Ausst. Schloß Ludwigsburg 8. 5. - 31. 7. 1959. Hrsg. v. Württ. Landesmuseum in Gemeinschaft mit der Stadt Ludwigsburg. Kat. Bearbeit. v. M. Landenberger, Vorwort v. W. Fleischhauer, Beitr. v. H. A. Klaiber u. M. Landenberger. Stuttgart o. J. 184 S., 32 S. Taf.

Venedig

Disegni veneti in Polonia. Catalogo della Mostra, bearb. v. M. Mrozinska. Hrsg. v. d. Fondazione Giorgio Cini. Vorw. v. G. Fiocco. Venedig 1958. 92 S., 97 Abb. auf Taf.

Wien

Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Aus den Sammlungen des Museums. Wien 1958. 10 S., 191 Abb. auf Taf.

50 Jahre Venezianische Malerei, Ausst. Künstlerhaus April - Mai 1958. Geleitw. v. R. Tognazzi, Einf. v. D. Valeri, Beitr. v. G. Marchiori u. P. Zampetti. O. O. o. J. 61 S. m. 31 Abb.

Junge Kunst aus El Salvador, Zentralamerika. Ausst. Künstlerhaus August 1958. Geleitw. v. L. Figl u. H. Drimmel, Vorw. v. W. Beneke Medina u. R. H. Keppel. Wien o. J. 32 S. m. 15 Abb.

Österreichisches Barockmuseum in Wien. Katalog 1958. Vorw. v. K. Garzarolli-Thurnlackh, Beitr. v. H. Aurenhammer. Wien o. J. 66 S., 40 Abb. auf Taf.

Vom Altertum zum Mittelalter. Spätantike, altchristliche, völkerwanderungszeitliche und frühmittelalterliche Denkmäler der Antikensammlung, bearb. v. R. Noll. Führer durch das Kunsthistorische Museum Nr. 8. Wien 1958. 84 S., 57 Abb. auf Taf., 1 Faltplan.

Worcester

A Catalogue of the Drawings by European Masters in the Worcester Art Museum by Horst Vey. Hrsg. v. d. Trustees Worcester, Massachusetts 1958. 71 S.

Wanderausstellungen

Brüssel, Amsterdam

De Gouden Eeuw der Vlaamse Miniatuur. Het Mecenaat van Filips de Goede 1445 - 1475. Ausst. veranst. aus Anlaß des 400. Jahrtags der Gründung der Kgl. Bibliothek Philipps II. am 12. April 1559. Paleis van Schone Kunsten, Brüssel; Rijksmuseum Amsterdam 26. 6. - 13. 9. 1959. Vorw. v. H. Liebaers u. D. C. Röell, Einl. v. L. M. J. Delaissé. O. O. o. J. 212 S., 64 S. Taf.

Den Haag, Amsterdam

Jonge Spaanse Kunst. Ausst. Gemeentemuseum, Den Haag 25. 4. - 24. 5. 1959; Stedelijk Museum, Amsterdam 6. 6. - 6. 7. 1959. Einf. v. J. L. Fernández del Amo. O. O. o. J. 8 Bl., 14 S. Taf.

London u. a.

Lithographs by Odilon Redon. Arts Council 1959. Einf. v. D. Thomas. O. O. o. J. 4 Bl., 8 S. Taf.

Rotterdam, Amsterdam

Naum Gabo. Ausst. Museum Boymans, Rotterdam 12. 4. - 18. 5. 1958 u. Stedelijk Museum, Amsterdam 24. 5. - 23. 6. 1958. Vorw. v. H. Read. Rotterdam o. J. 6 Bl. m. 1 Abb., 6 Bl. m. 14 Abb.

Wiesbaden u. a.

Marianne Werefkin 1860 - 1938. Ausst. Städt. Museum Wiesbaden. - Städt. Kunstsammlungen Bonn. - Kunstverein Frankfurt a. M. - Städt. Galerie München. - Kunsthalle Bremen. - Kunst- u. Museumsverein Wuppertal. - Staatl. Kunsthalle Baden-Baden. - Museum am Ostwall Dortmund. Vorw. v. C. Weiler. 16 Bl. m. 23 Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AMSTERDAM Rijksmuseum. Bis 13. 9. 1959: De gouden eeuw der vlaamse miniatuur. Museum Holthuysen. Bis 12. 10. 1959: Niederländische Keramik.

BADEN-BADEN Kunsthalle. Bis 18. 10. 1959: Deutscher Kunstpreis der Jugend.

BERLIN Museum Dahlem, Kupferstichkabinett. Bis Dezember 1959: Albrecht Dürer, Kupferstiche und Eisenradierungen. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. 27. 9. - Dezember 1959: Gemälde und Pastelle von Otto Nagel.

Galerie Nierendorf. Bis 10. 9. 1959: Klassiker der jungen Kunst (Aquarelle, Bilder, Graphik).

Galerie Schüler. Bis 19. 9. 1959: Aquarelle von Ludwig-Peter Kowalski.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. Ab 23. 8. 1959: Neuerwerbungen aus den Jahren 1950 bis 1959.

BOCHUM Bergbau-Museum. 13. 9. - 11. 10. 1959: Farbige Graphik.

BONN Beethovenhalle. 10. 9. - 11. 10. 1959: Berliner Künstler der Gegenwart. Malerei und Plastik.

Städt. Kunstsammlungen. 11. 9. - 15. 10. 1959: Berliner Künstler der Gegenwart. Graphik.

Jägerhäuschen am Beethovenplatz. Bis 28. 9. 1959: Zeichnungen und Kleinplastik der Künstlergruppe Bonn.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein Haus Salve Hospes. 13. 9. - 11. 10. 1959: Arbeiten von Birolli.

Städt. Museum. Bis 13. 9. 1959: Künstlergruppe „Arche“.

BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. 5. 9. - 5. 10. 1959: Arbeiten von Willibald Kramm und Fritz Meckseper. - 26. 9. - 25. 10. 1959: Arbeiten von Henry Garde.

Kunsthalle. Bis 11. 10. 1959: Französische Meister des XX. Jahrhunderts. Farbige Graphik und illustrierte Bücher. - Bis 27. 9. 1959: Arbeiten von Curt Wittenbecher. - 13. 9. - 11. 10.

1959: Bremer Künstlerbund. Aquarelle, Graphik, Plastik.

DARMSTADT Hessisches Landesmuseum. 13. 9. - 1. 11. 1959: „Farbige Graphik 1959“.

Kunsthalle am Steubenplatz. 4. 9. - 11. 10. 1959: Gemälde und Aquarelle von Walter Helbig.

DORTMUND Museum am Ostwall. 6. - 27. 9. 1959: Gemälde von Marianne von Werefkin.

DUSSELDORF Galerie Alex Vömel. September 1959: Arbeiten von Ernst Weiers. Kunsthalle. Bis 23. 9. 1959: Rheinische Session.

FRANKFURT/M. Historisches Museum. Bis 20. 9. 1959: „Frankfurter Skulpturen“.

Kunstkabinett Hanna Bekkervom Rath. Bis 12. 9. 1959: Zeichnungen und Aquarelle von 1910 bis zur Gegenwart.

Kunstverein im Haus Limpurg. 5. - 27. 9. 1959: Deutsche Graphik 1950 - 1959.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. September/Oktobre 1959: Arbeiten von Bert Heller.

FREIBURG i. Br. Kunstverein. Bis 13. 9. 1959: Arbeiten von Vordemberge-Gildewart.

GENE Athénée. Bis 6. 10. 1959: Werke von André Derain.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 6. 9. - 11. 10. 1959: Ausstellung des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands.

GOSLAR Museum. 4. 9. - 18. 10. 1959: Ausstellung des Bundes bildender Künstler für Nordwestdeutschland, Gruppe Goslar u. Oberharz.

HAGEN Städt.-Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 4. 10. 1959: „Kleinplastik und Plaketten“. - Bildteppiche u. Aquarelle von Rolf von der Lenne.

HAMBURG Museum f. Völkerkunde und Vorgeschichte. Bis 30. 9. 1959: Arbeiten schwedischer Malerinnen.

HANNOVER Galerie Brusberg. Bis 13. 9. 1959: Arbeiten von Heinz Kießling.

KAISERSLAUTERN Pfälzische Landes-
gewerbeanstalt. 5. 9.-5. 10. 1959; Gra-
phik der „Brücke“-Künstler. - 9.-27. 9. 1959;
Deutsche Buchillustrationen der Gegenwart.

KARL - MARX - STADT (CHEMNITZ) Städt.
Kunstsammlung. Bis 27. 9. 1959; „Kunst
ist Waffe“. Ausstellung des Dresdener Künstler-
aktivs 1957.

KARLSRUHE Bad. Kunstverein. Bis 4. 10.
1959; Gedächtnisausstellung Rolf Müller-Landau.
- Arbeiten von Walter Rabe, Günther Rein und
Malte Sartorius.

KASSEL Kulturhaus. Bis 13. 9. 1959; Büh-
nenbilder und Handzeichnungen von Teo Otto.

KÖLN Kunstverein. Bis 11. 10. 1959; Die
Lithographien der Slg. Neuerburg, Köln.
J. & W. Boisserée. 7. 9.-3. 10. 1959; Ge-
mälde und Lithos von Feri Varga.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum.
Ab 13. 9. 1959; Werke von Max Klinger.
Museum Haus Lange. 13. 9.-25. 10.
1959; Alexander Calder - Mobiles und Stabiles.

LEIPZIG Museum der Bildenden Kün-
ste. 20. 9.-4. 10. 1959; Volkskunst-Ausstellung.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß
Morsbroich. 11. 9.-11. 10. 1959; Moderne
sakrale Kunst in Frankreich.

LONDON Tate Gallery. Bis 27. 9. 1959;
The Romantic Movement.

LUDWIGSHAFEN a. Rh. Kulturhaus. Ab 4.
9. 1959; Der Maler und seine Palette. Ausstel-
lung des Arbeitskreises bild. Künstler Rhein-
Main.

LUZERN Kunstmuseum. Bis 11. 10. 1959;
Moderne Wandmalerei der Schweiz.

MAINZ Altertumsmuseum und Ge-
mäldegalerie. Verlängert bis 27. 9. 1959;
Mittelalterliche Werke aus dem Mainzer Raum.

MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 12. 9.-
11. 10. 1959; „Farbige Graphik 1959.“

MÜNCHEN Haus der Kunst. Bis 4. 10.
1959; Werke von Giacomo Manzù.

Staatl. Graphische Sammlung.
Mitte September - Mitte Oktober 1959; „Farbige
Graphik 1959.“

Städt. Galerie. Bis 4. 10. 1959; Plastik,
Zeichnungen und Druckgraphik von Ernst Bar-
lach.

Galerie Schöninger. Bis 15. 9. 1959;
Malerei und Graphik von Klaus Zilken. - 16.-
30. 9. 1959; Arbeiten von Lindorm Liljefors.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis
18. 10. 1959; Gemälde und Zeichnungen von
Wolf v. Beckerath.

NÜRNBERG Germanisches National-
museum. September 1959; „Aus der Frühzeit
der Evangelischen Kirche.“

OFFENBACH/M. Klingspor-Museum. Bis
31. 10. 1959; Tierzeichnungen von Kurt Stei-
nel.

OSNABRÜCK Museum. 20. 9.-25. 10. 1959;
„Das Osnabrücker Land in alten Karten und Bil-
dern.“

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung.
Bis 27. 9. 1959; Werke von Willi Geiger.

SCHAFFHAUSEN Museum zu Allerhei-
ligen. Bis 13. 9. 1959; Triumph der Farbe -
Die Fauves.

SCHLESWIG Schleswig-Holsteini-
sches Landesmuseum. 27. 9.-1. 11.
1959; „Farbige Graphik 1959.“

STUTTGART Württ. Kunstverein. 10.-
30. 9. 1959; Ölbilder und Teppiche von Ida Ker-
kovius.

Institut für Auslandsbeziehun-
gen. September 1959; Moderne italienische Ma-
lerei.

ULM (Donau) Museum. 20. 9.-15. 11. 1959;
Werke von Martin Schaffner.

VERONA Palazzo Canossa. September-
Oktober 1959; Mostra „Michele Sanmicheli“.

WUPPERTAL Kunst- und Museums-
verein. 13. 9.-11. 10. 1959; Farbige Graphik.
Galerie Parnass. Bis 20. 9. 1959; Ölbil-
der von Otto Greis.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, Mün-
chen; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. - Verantwortlicher Redakteur:
Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10.
Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugs-
preis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zu-
stellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges.
- Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl,
Nürnberg 2, Abholfach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürn-
berg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürn-
berg, Jagdstraße 10.